



泰语潮剧《包公铡侄》

文 / 张长虹

泰国华语戏剧史论

泰国华语戏剧⁽¹⁾源于中国，其发展与泰国社会、华人文化乃至中国密切相关。1955年前后，随着社会环境的巨变，泰国华语戏剧面临种种考验，也进入新的历史阶段。一部泰国华语戏剧史不仅是重要的华语戏剧作品及演出的艺术史，也是华语戏剧的生产史和社会史，既呈现出其生产、交换、传播、消费受社会政治、经济生活、文化心理制约的过程，反映社会的传沿与断裂，又体现其在泰国社会中的功用和贡献。简言之，泰国华语戏剧史是关于泰国华语戏剧问题的历史，即在对泰国华语戏剧做出合理的历史分期的前提下总结其特有的若干问题，泰国华语戏剧史论是在此基础上的进一步总体研究。

泰国华语戏剧是泰国的社会选择，在其流播与衍变的过程中，出现了一系列特有的问题，问题之间存有内在的逻辑，即其形式的变革与内容的本土化对应着特定时代的观演观念。研究泰国华语戏剧史问题的方法多样，其中贯穿一条主线，也就是通过其特色和价值来探寻华语戏剧对泰国社会文明与演进的作用。本文关注泰国华语戏剧存

在的社会选择机制,涉及其社会功能与艺术价值,包括华语戏剧与国家秩序、民族政治、社会伦理、经济发展、精神生活之间的关系。文章尝试寻找符合泰国华语戏剧发展规律的分期,在多学科研究方法之上建构泰国华语戏剧史研究的模式,探讨泰国社会对华语戏剧选择的机制即社会市场与政府决策的共同作用,进而分析这一模式的生成原因,同时指出泰国华语戏剧史论在中国戏剧研究及东南亚问题研究领域的意义。

一、泰国华语戏剧史的研究问题及其逻辑关系

泰国华语戏剧不仅仅是中国戏剧在泰国,更主要是中国戏剧的泰国化,即泰国华语戏剧是以泰国人为表演者和观赏主体,中国潮剧和华语话剧为主要形式,受泰国社会文化生活影响的戏剧。进言之,泰国华语戏剧的创作文字为汉语言文字,演出语言包括潮汕方言,也出现用泰语表演的潮剧,其创作者包括泰国华侨华人编剧、导演、表演者以及泰国其他民族的演员,它在一定程度上汲取了泰国艺术,其内容主要反映了泰国的社会现实和华侨华人的心路历程。以本土化和戏剧本体的变革为划分依据,可发现泰国华语戏剧独特的历史,其嬗变、困境与寻找出路的过程提出了若干值得研究的问题。

泰国潮剧经历了滥觞——最高潮——次高潮——低谷——转机五个完整的阶段,具体表现为17世纪中叶至20世纪初的缘起、20世纪20年代至30年代中期泰国成为海外乃至世界潮剧的中心、20世纪30年代后期至40年代中期的泰国抗战潮剧、20世纪40年代后期至70年代初潮剧的变革与泰国潮剧电影、20世纪70年代中期至今的泰语潮剧及泰国潮剧的民俗化:酬神潮剧和庙堂潮乐。早在17世纪中叶,中国潮剧就开始随着移民走向泰国。20世纪20年代之前,泰国潮剧演的都是中国传统剧目,表演形式和演出体制均为对中国潮剧的继承,20年代之后开始尝试现代化并达到历史上的最高潮,初步实现潮剧的本土化,抗战期间通过评论继续现代化和本土化之路。二战后的十余年,泰国潮剧在新的电影浪潮的冲击下开始组会和改革,同期潮剧电影频频亮相,吸引了部分优秀的泰国潮剧演员。20世纪70年代,作为泰国潮剧与商业化既抗争又相适应的产物,泰语潮剧诞生了,这意味着泰国潮剧本土化的新进程。泰国潮剧的民俗化包括在神庙前的舞台、广场表演的酬神潮剧和在寺庙为死者超度的庙堂潮乐。酬神潮剧和庙堂潮乐所演剧目基本上是传统剧目,偶有改编剧,但其演员、观众和观演关系所蕴藏的社会功能已本土化。泰国华语话剧的主要历程有20世纪30年代具有浓郁民族意识和逐步本土化的反战剧,50-60年代最具亮色的华语喜剧以及50年代至80年代初的潮语广播剧,潮语广播剧的出现成为泰国华语话剧本土化的最后一种形式,有利于华语话剧在泰国的推广。

20世纪20年代以来的80多年里,在特殊的时代背景下,泰国潮剧和华语话剧曾经实现过辉煌的创举,留下了宝贵的精神财富,但也面临过危机,甚至陷入绝境。

20世纪20年代至40年代,泰国潮剧掀起两次高潮,均伴

随现代化的特征,实现了真正意义上的本土化,并成为海外乃至世界潮剧的中心。20世纪20-30年代,泰国潮剧经历了第一次高潮并尝试现代化,专业编剧人员增多,剧本创作、表演形式、演出体制有显著的革新,培养了大批优秀艺人,演出规模宏大,被誉为海外潮剧的中心。同一时期,中国潮剧因战乱而日渐衰落。20世纪30-40年代开始,随着泰国潮剧艺人的回归与交流,泰国潮剧对中国潮剧产生了切实而积极的影响,进而成为世界潮剧的中心。抗日战争爆发后,前所未有的潮剧评论达到了历史最高水平,高涨的戏剧思潮带动新的戏剧创作,标志着泰国潮剧继承了现代化传统,并进一步本土化。同时,鉴于中国潮剧艺人的流失,泰国潮剧继续成为世界潮剧的中心。20世纪50年代之后,泰国潮剧史上出现了潮剧电影、泰语潮剧、酬神潮剧和庙堂潮乐四个概念。潮剧电影是在改编潮剧剧本为电影剧本的基础上,将潮剧演员的表演拍摄成电影,其核心是潮剧演员的表演。庄美隆任泰中潮剧团编剧期间,先后在《包公铡侄》、《忠烈杨家将》等传统剧目中尝试运用泰语的音韵谱写曲调、唱念台词,被当地观众称为“泰语潮剧”。⁽²⁾酬神潮剧指的是流动的尖脚戏班在泰国华族传统神庆节日的潮剧演出以及与宗教仪式有关的民俗性潮剧演出。泰国潮剧功德乐又称庙堂潮乐,通常是生者在寺庙为亡灵举行超度的仪式之一。

20世纪30年代,本土化作为泰国华语反战剧的主要特征,表现在题材、人物与主题上,因该时期泰国政府不允许直接揭示敌人残暴,多数泰华话剧便以间接抵抗日本侵略为主题。20世纪50-60年代,泰华话剧界出现数部闪亮的喜剧作品,形成这一时期泰华话剧的主色调,代表作有克夫的《门当户对》、《一张保票》、钱三的《老爷们的故事》等。20世纪50年代,泰国潮语广播剧⁽³⁾开始盛行,这主要是由于当时中泰关系紧张,泰国政府采取诸多利弊交织的对华政策所致,潮语广播剧以潮语播音,面对广大的潮籍华侨华人,客观上延长了泰国华语话剧的生命。

泰国华语戏剧形式的变革与内容的本土化对应着观演观念的变化,满足不同时代观众对戏剧的理性或非理性选择。泰国潮剧的辉煌与创新期出现具有革新精神与创意的编剧、导演及戏剧评论家,他们以引导观众为信念。泰国潮剧的低谷期与民俗化则以迎合观众或以满足观众需求为主旨。

20世纪20-30年代,泰国潮剧的现代化主要表现在编改新剧、变革表演形式与废除童伶制三个方面,所演潮剧极为轰动。抗战期间出现的大众广场剧——街头剧和活报剧注意到形式、技巧的重要性,学生剧也掀起浪潮,具有鲜明的时代色彩和社会现实作用。抗战潮剧起因在于许云、罗恬等剧评家对尹声涛的《济公活佛》的抨击,他们认为问题的关键在于观众,剧作家与班主任应该具有引导潮剧演出的能力与职责。评论者林林在《提供几个促潮剧当局觉悟的办法》中建议“作新潮剧运动。集中有戏剧素养的人才,并热心改革潮剧的人物,组织新潮剧。彻底地抛弃潮剧的缺点,采用现代舞台剧的长处,作实现的映出。但,不是话剧的,而是唱曲的”。⁽⁴⁾20世纪50年代末,泰国潮



2005年10月泰国九皇斋节,老三正顺班在七圣妈庙的搭台布景。

剧有一部分开始向电影业发展。最初的潮剧电影是粤剧配上潮语,后来香港娱乐界觉得潮剧在泰国有很好的市场,于是组织了东山潮剧团拍成真正的潮剧电影,结果一炮而红。⁽⁵⁾泰语潮剧观众以皇室成员、官员、侨领、高校学生为主,场所固定,通常在高校或艺术剧院上演。1982年至今,泰语潮剧已深入泰国高校,走遍曼谷与内地各府,很受欢迎,尤其得到年轻人的喜爱,受到社会有关人士包括学者的关注。酬神潮剧推出的基本为文戏、古戏等传统折子戏,观众以华族商人、平民为主,包括山芭泰族人,场所流动,一般根据节令习俗,在庙会搭台,属于民间狂欢。

二、泰国华语戏剧史研究方法的模式建构

泰国华语戏剧史研究不仅仅涉及泰国本土,从中也可以看到跨越国界的社会空间。具言之,泰国华语戏剧的艺术传播与本土化过程的问题研究除了涉及艺术衍变和戏剧观念之外,还运用到地缘艺术、族群政治、社会学、文化认同、移民心态、跨文化交流等一系列方法。

20世纪20年代至40年代,泰国潮剧成为世界潮剧的中心。潮剧在泰国——中国之间的地理位移意味着这一特殊戏曲艺术在整体格局中的边缘与中心地位的互换,演示了中国传统艺术成功地向外传播的历史。关于泰语潮剧与酬神潮剧的社会学反思在于其后暗藏着以民族融合为目的的政治哲学。泰语潮剧的演员以华族⁽⁶⁾为主,剧本与舞台唱词都用泰语;酬神潮剧的佬族演员占戏班演员的比重越来越大,虽然演出时有些楔子与旁白用泰语,但剧本是以汉语为文字,唱词全用潮语。泰语潮剧与酬神潮剧是中国潮剧在泰国社会文化结构中的衍化,它们具有不同的文化特征、功能与意义。泰语潮剧以娱人性与审美性为主,酬神潮剧以娱神性和仪式性为主,二者存在的意义不仅在于潮剧艺术本身,而且在于泰国社会及文化对潮剧的接受方式。泰语潮剧成为国家艺术形式,华族艺术地位从社会文化生活向政治生活过渡;佬族唱酬神潮剧,实现其社会阶层的转化,从国家力量过渡到社会力量。

另一方面,泰国华语戏剧艺术自身的危机研究也有其学理性。抗战时期,玉人批评潮剧对白是白话文用潮音读出,演员不是在对话,而是在背台词,这便让一般的观众听不懂,更不用说未受过教育的人了。他主张对白一定要用通俗的言语,戏班当局可以聘一位助手将剧本翻译一遍,并建议潮剧演出应尽快避免在舞台上演奏音乐,那不仅会占去有限的舞台空间,而且会分散观众的注意力,要求将乐器演奏搬至舞台布景后面,对话时取消音乐伴奏,以加强声音的效果。潮语广播剧由于缺乏及时、现场的反馈,每一场广播较舞台演出机械、重复,双向性交流的缺乏无法滋生无限的可能性,同时,电影、电视等艺术形式对声音和视觉的特殊处理较广播剧更有吸引力。由此可以看出,泰国潮剧危机的根源是在编剧与表演自身。此外,泰国潮剧的发展还隐藏着其他值得注意的问题,如从艺术的自觉与个性发展的角度来看,为国家服务的泰语潮剧不容乐观,因

为其剧本选择过于重视教化和服务功能；国家对酬神潮剧的监管制约其发展，目前在曼谷上演酬神潮剧还须向当地警察局申请，这进一步加剧了酬神潮剧的边缘化。

泰国华语戏剧史研究贯穿着一条主线，即通过其特色和价值来探寻华语戏剧对泰国社会文明与演进的作用，也就是以戏剧事实为依据，社会历史为背景，建立泰国华语戏剧与文化框架、社会结构之间的逻辑关系。

每一历史阶段的泰国华语戏剧皆有其艺术个性和审美趣味，为泰国观众提供了多样化的艺术选择。20世纪20-30年代，泰国潮剧编剧结合华侨华人的现实生活，编写并演出潮剧文明戏，展现时代精神。在表演形式上，唱腔有所减少，对白相应增加，此外，长连剧的兴起推动了立体活动布景的发展。抗战时期，潮剧评论家蕉人指出今后改编潮剧需要新颖健康的内容；演员必须技术熟练，角色必须符合身份，自然逼真；更换简陋的舞台设备为现代画景、活景；班主和演员之间的劳资关系问题必须改善；编剧和导演必须摒除旧时粗鄙难以入耳的对白以博取观众捧腹。⁽⁷⁾通过多方论争，泰国潮剧得以切实的改进。潮剧电影摄影家增加了利用符号的渠道和结构的方法，剧场的当下性和参与性也随之抹灭，如此一来，泰国潮剧的剧本与表演形式得到转化，从而使泰国潮剧的本质发生了变化。庄美隆认为泰语潮剧的根本特点是用泰语，潮腔有缺点，虽然老艺人喜欢，但得改革。泰语潮剧的审美特征在于唱词、动作讲究旋律优美，服装、表演、舞台设计、灯光布景现代化、精雅化。

泰华抗战话剧形成了自己的风格：正剧居多；话剧戏曲化，语言夹着潮语；独幕剧、二幕剧较多。20世纪50-60年代的华语喜剧用夸张、讽刺、对比和稍微变形的艺术手法放大了常人难以辨析的人性瑕疵，将庸俗改变为高雅的模仿性动作，让人物滑稽不堪。从严格意义上来看，潮语广播剧本相当于专供演出用的脚本，与早期的泰国华语话剧不同，其语言较口语化，也更有潮汕方言的语法、词汇和语音痕迹。

泰国华语戏剧尤其是泰国潮剧超越了国界以及华人社区，在泰国社会多元文化结构中实现了特殊的功能与意义。在20世纪20年代至60年代，由于泰国也经历了现代化、亦有反战和共同关注的社会主题，在泰国华语戏剧中，华族与泰族观众获得了新的认知，享受到新的审美愉悦，同时实现了民族融合。20世纪70年代之后，不同民族观众在泰国潮剧场域中重新印证了各自身份，建构新的社会关系，交换彼此所需的国家地位和社会地位。当诗琳通公主观看泰语潮剧时，台下是官方，台上是民间。这一场域效果实现了庄美隆的目标——使泰语潮剧成为以演中国戏曲为主的泰国艺术。一旦国家艺术形式得以确立，在之后泰语潮剧的观演场域中，台下观众将代表民间力量，台上演出则象征着官方权力。酬神潮剧的民间狂欢得到泰国华族包括华族知识分子、家业殷实的华商及华族平民的认可，因为他们需要通过这种狂欢形式分享传统的文化盛宴，消除疲惫，也借此接受传统伦理价值观的教育，确认自己的文化身份，增强凝聚力，佬族演员则通过获得华族的认可改变了自身的社会地位。

由此，在总体观照泰国华语戏剧与国家秩序、民族政治、社会伦理、经济发展、精神生活的关系下可进一步建构泰国华语戏剧史研究方法的模式，即戏剧艺术的存在取决于社会选择的机制——社会市场与政府决策的共同作用。社会市场包括特定时代的集体理性与非理性、个体偏好和择优等要素，政府决策意味着对抗的排斥与平衡的交易或补偿，各自有着不同的价值取向与社会目的。

三、泰国华语戏剧史研究的特殊问题及方法的生态分析

泰国华语戏剧史的问题和方法研究与泰国的社会文化环境及中国关系密切。首先从泰国的社会政治经济史来看。20世纪20-30年代，泰国潮剧的现代化不仅是中国“五四”新文化运动在海外影响的产物，也与泰国自19世纪中叶开始的现代化进程有关。太平洋战争爆发后，日本进占泰国，奎披汶政府的不抵抗政策给泰国人民带来了沉重的灾难，引起人民的反抗，因此，抗战华语戏剧在泰国有着广泛的群众基础。20世纪50-60年代，泰国社会经济飞速发展，华侨华人期待能拥有更丰富的精神生活。审丑表明人们内心对美的渴求，是心灵的轻松与外在环境的相对宽松所致。泰国华族喜剧作家的高明之处在于揭露美丑错位的矛盾：貌丑者不丑，貌美者不美；位卑者并不可笑，位尊者却不自重。戏剧艺术的任务并非表现一种激情或一个事件本身，而是表现一种导致行动的激情或事件对人们心灵的影响。1955年4月万隆会议召开后，中国宣布不承认双重国籍，鼓励华侨加入当地国籍，自此，华侨社会迅速向华人社会转变，多数泰国华人获得了公民权，从而在政治上认同泰国，参与所在国的政治与文化生活。20世纪50年代初兴起的潮语广播剧的作用退缩到文化社会层面，凭借剧院和广场演出的华语话剧悄然消隐。20世纪80年代以来，随着中泰两国关系趋于正常化，学习华语、了解中国文化的环境不断宽松，渠道多样化，加之听众缺乏共同关注的主题，泰国潮剧广播剧便渐渐退出了历史舞台。

其次是泰国特殊的宗教文化背景。佛教在泰国事实上享有国教的地位，其最大的特点在于同印度教、婆罗门教、基督教乃至泛灵论和谐共处，这种开放性与包容性有利于跨文化交流空间的形成。可以说，泰国华语戏剧的发展在很大程度上得益于根深蒂固的佛教文化。与华族相比，泰族人较安于现状，与世无争，对华族的商业精明和社会成就没有猜疑与嫉妒。几个世纪以来，从闽粤两省移居泰国的华侨华人承继的主要是中国儒家思想及世俗佛教。由于相近的宗教背景，在漫长的民族自然融合中，华侨华人“没有在他们定居的这个国家引起人们的妒忌，因为他们不仅接受了该国的生活方式，甚至还非常虔诚地笃信该国的宗教”。⁽⁸⁾在现实生活中，华人与泰人各司其职，像多年来交融着彼此的血液一样，他们也相互包融各自的文化传统包括戏曲艺术，这使得泰国华语戏剧得以最大限度地本土化。

再次取决于泰国的对华政策与提倡族群对话的政治哲学。1975年中泰建交以来,随着世界格局的多元化和中国的和平崛起,泰国的对华政策总体上朝着不断改进的方向发展。诗琳通公主尤其喜好中国文化,20多年来,她在坚持学习华语的同时,也致力于传播中华文明、中国文学,2000年被中国教育部授予“语言文化友谊奖”。诗琳通公主又是泰国传统文化的官方赞助人,最初庄美隆的泰语潮剧策划得到了她的首肯。庄美隆对泰语潮剧最后的发展定位是从中国戏曲入手,吸纳最优秀的艺术精华,并使之完好地与泰国本土艺术糅合在一起。1982年首部泰语潮剧《包公铡侄》上演时,诗琳通公主亲临观摩,预示了泰语潮剧作为一种国家艺术形式的开端。普密蓬国王的政治哲学亦有影响。赞助泰语潮剧的决策不是自下而上的公共选择,制定这一决策的根源在于国王的政治哲学,即保守主义与民族融合。普密蓬国王早年留学欧洲,他的政治哲学事实上强调族群间的对话以及政府与民间的互动,使不同的利益得以调和。在庙会旁搭建的戏台上下,酬神潮剧的观众与演员共同观看的外在形态为华族观众、佬族演员汲取中华传统文化内涵、交换彼此的思想情感提供了特殊的场域。

最后归因于方言与汉语普通话——中国地方与国家语言在泰国的战略转移。泰国潮语戏剧一度是泰国华族强势群体的艺术选择,20世纪70年代之后,随着第三、四代华人的成长,潮语的普及率明显降低。其根源之一是80-90年代以来,中泰经贸交往日益增多,泰国政府开始取消对华文教育的严厉限制。“泰国方面在与中国交往中也逐渐了解到普通话的重要性和潮剧的局限性。因此,现在泰国的华文学校以及大学的中文系,逐渐采用普通话作为教学语言,力求让学生会说普通话。不少华人和泰国本土人也开始学习普通话。”^[9]相形之下,潮语日益边

缘化,成为泰国华侨华人在家中相互交流的口语之一,与潮语相关的泰国潮剧和潮语广播剧因此陷入危机。

四、泰国华语戏剧史论的意义

关注华语戏剧在泰国几百年的整体运动,开拓了新的戏剧研究和东南亚研究领域。就研究问题的价值而言,泰国华语戏剧史论视角独特,具有跨学科性,有助于东南亚华语戏剧研究的学科基础建设,增进中国戏剧与泰国华语戏剧、泰国本土戏剧及文化方面的交流,强化泰国华人维护华族文化所需的内聚力,为推动泰国社会艺术的发展做贡献。

从泰国华语戏剧史的个案研究及其方法的模式建构来看,其意义在于三点:一是丰富和拓展了中国戏剧研究的内涵和领域。泰国华语戏剧的缘起和嬗变有其独特的社会背景和文化土壤,用戏剧事实探讨中国戏剧在泰国的传播和变异,可发现泰国华语戏剧独特的历史衍变,找到它与中国戏剧之间,主要是泰国潮剧与中国潮剧之间的渊源和互动关系。二对探讨东南亚艺术与社会关系具有一定程度的示范性。泰国华语戏剧既是艺术对特定社会历史的反映,也是不同社会群体相互选择与意愿妥协在戏曲艺术上的表现。三,给予研究东南亚其他相关问题有益的借鉴。从历史的整体来看,泰国华语戏剧昭示了社会矛盾,又有益于消除社会阶层的鸿沟。华语戏剧在泰国社会多元文化结构中的意义与功能涉及艺术与社会政治文化、不同文化、不同艺术之间的关系,可见文化艺术价值的取向不仅仅关乎价值判断,还取决于最根本的利益分配,包括国家与社会的权力平衡问题。^[10]

张长虹,女,福建惠安人,文学博士,厦门大学南洋研究院馆员,主要从事东南亚华文文学与华语戏剧,中泰文学戏剧比较。

注释:

- (1) 泰国华语戏剧不同于泰国本土戏剧如孔剧等,主要表现在剧种和语言的民族性与地域性差异上,也不同于中国戏剧,虽然泰国华语戏曲如潮剧、琼剧、粤剧等演出多为传统剧目,但剧团、演出体制和演员等因所处环境里的观众、政治经济、社会文化等要素的变化而有所变异,华语话剧由中国传入,其创作由于反映泰国社会现实而具有显明的异域风采。鉴于琼剧、粤剧等地方戏曲在泰国的发展特征不突出,本文仅以潮剧和华语话剧为研究对象。
- (2) 陈骅.潮剧潮乐在海外[M].潮汕历史文化研究中心编,2000:88.
- (3) 广播剧是用机械手段录制的戏剧形式之一,属听觉艺术。广播剧运用语言、音乐、音响效果和录音技术描绘生活的场景,展现故事情节,塑造人物形象,并通过无线电广播传达给听众。此定义见中国大百科全书总编辑委员会《戏剧》编辑委员会:《中国大百科全书·戏剧卷》,中国大百科全书出版社1989年11月版,第150页。
- (4) 林林.提供几个促潮剧当局觉悟的办法[J].暹罗华侨日报星期.

1938.6.26.

- (5) 李耐冬.记泰国潮剧的沧桑[N].泰国星暹日报.1999.6.11.
- (6) 本文所指泰国佬族为民族,华族为族群。20世纪80年代以前,泰国华侨华人尚属于泰国的一个汉语言民族,之后,第三、四代华侨华人与泰族人在血缘、民俗、宗教、文化等方面的融合日益密切。迄今为止,学术界乃至泰国社会逐渐将泰国华侨华人视为华族。华族只在文化层面上认同中国。
- (7) 参见萧人.潮剧的旧因素和新生命[J].暹罗华侨日报星期刊.1938.9.4,转引自[新加坡]关瑞发.1938-1939泰华戏剧评论[J].南洋学报(55),2000:167-168.
- (8) J.H.Moor.Notices of the Indian Archipelago and adjacent countries[M]. London,1968:237.转引自[澳]J.W.库什曼.暹罗的国家贸易与华人掮客,1767-1855年[A],中外关系史译丛(3)[C].上海:上海译文出版社,1986:179.
- (9) 杨锡铭.泰国潮州话初探[J].韩山师范学院学报.2004,(4).